

IMAGINEA ȚĂRĂNCII ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX¹

Keywords: *Romanian painting, peasant women, agrarianism, cultural nationalism, feminism*

Cuvinte cheie: *pictură românească, țărănci, agrarianism, naționalism cultural, feminism*

Un lung pasaj din memoriile Ceciliei Cuțescu-Stock (1879-1973)², figură importantă a lumii artistice bucureștene și una dintre primele femei din Europa care a deținut o catedră la o Academie Națională de Arte,³ exprimă, printre altele, aprecierile acesteia pentru contribuția specifică a femeilor de la țară la crearea artei populare românești:

„Ca artistă, țărancă înfloarește cu lână sau cânepă minunatele scoarțe, unde viziunea ei și simțul frumosului izvorând din dragostea naturii, care îi servește drept inspirație o fac înfăptuitoarea atâtor capodopere. Își aduce aminte de râul care șerpuiește prin câmpie, de pomii cu buchetele care se desenează pe luciul cerului sau de covoarele galbene și ruginii ale frunzelor de toamnă pe care le calcă. Acul se grăbește să le stilizeze pe fondul gălbui, roșu sau negru al țesăturii. Așa a îmbogățit țărancă comoara noastră de artă populară (netăgăduit mai mult prin variația lucrului ei decât bărbatul), ducându-i faima în străinătate și dându-ne prin aceasta un loc de frunte printre popoarele civilizate.”⁴

Desigur ideile Ceciliei Cuțescu-Storck corespundeau punctelor de vedere ale feministelor din România care se străduiau să atragă atenția publică asupra valorii muncii țăranilor, militând pentru drepturile acestora.⁵ În spiritul unor asemenea convingeri artista sublinia în același text că „un popor care are femei de valoarea celei române, rămânând totuși atât de modeste și de devotate, ar trebui să se arate mai conștient de comoara ce posedă.”⁶

Se poate sugera de asemenea că aprecierea creativității țăranilor din rândurile de mai sus trădează mult mai mult decât opiniile feministe sau considerațiile estetice ale autoarei acestui text. Evocând mai departe o întâlnire a femeilor organizată de feminista transilvăneană Maria B. Baiulescu (1863-1941), la care a participat și regina Elisabeta a României (1843-1916), artista descria entuziasmul femeilor “de seamă” care veniseră la adunare „din toate unghiurile țării”,

¹ Prezenta lucrare a fost realizată în cadrul proiectului *Agrarianismul în Europa Centrală și de Răsărit* coordonat de Universitatea Viadrina, Centrul de Cercetare a Istoriei Economice și Sociale a Europei Centrale și de Răsărit din Frankfurt pe Oder și susținut de Fundația Volkswagen, Germania.

² Prima ediție a memoriilor a apărut în anul 1943 fiind republicată în anul 2006. Vezi Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*. București, Ed. Vremea, 2006.

³ Cecilia Cuțescu-Storck a fost profesoară la Catedra de arte decorative, Școala de Belle Arte din București. Vezi Cornel Crăciun, *L'élite des femmes peintres dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres*, in *Colloquia*, III-IV, 1996-1997, nr. 1-2, p. 241-263 (aici p. 251). Vezi de asemenea Shona Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression*. East European Monographs. New York, Columbia Univ. Press, 2006, p. 133-134.

⁴ Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, p. 294.

⁵ Cuțescu-Storck a militat pentru crearea, în anul 1917 la Iași, a *Asociației pentru emanciparea civilă și politică a femeilor*. Vezi Crăciun, *L'élite des femmes peintres...*, p. 246. Vezi de asemenea Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte 1838-1929*. Iași, Ed. Polirom, 2002, p. 30.

⁶ Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, p. 294.

fiind toate îmbrăcate în costume naționale pentru a onora întâlnirea cu regina.⁷ Este de asemenea cunoscut faptul că fotografiile și picturile din epocă o înfățișau chiar și pe Regina Elisabeta a României îmbrăcată în costum național, obicei care a fost continuat de urmașa ei, Regina Maria.⁸ Mai mult, așa cu demonstrează Kallestrup, aceasta din urmă a utilizat numeroase elemente de artă populară în decorarea reședințelor sale de la Copăceni, Palatul pescarului de la Scroviște, și castelul de la Bran.⁹

Exemplele menționate nu au menirea de a atrage atenția asupra importanței acordate de către elita feminină costumelor populare ca simbol național¹⁰ ci doresc să sugereze existența unei anumite percepții culturale a elitei românești asupra femeilor de la sat și implicit a civilizației rurale.

Încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea numeroasele portrete și scene rurale create de pictori înfățișează imaginea unei lumi arhaice ai cărei locuitori trăiesc în armonie cu natura. Țărăncile apar de cele mai multe ori îmbrăcate în costume frumos decorate, preocupate de activitățile gospodărești, de familie, de ritualurile ortodoxe sau participând alături de bărbați la munca câmpului. Nu mă refer numai la picturile lui Nicolae Grigorescu (1838-1907)¹¹ de la sfârșitul secolului al XIX-lea ci și la imaginile țăranilor lui Ștefan Dimitrescu (1886-1933) pictate în deceniul al treilea al secolului XX. Acestea se ocupă cu torsul sau cu țesutul, apărând reprezentate în costume frumos decorate.¹² Asemenea costume erau asemănătoare probabil cu cele care au constituit punctul de atracție al pavilioanelor românești la expozițiile internaționale, la care țara a participat începând cu cea de la Paris din anul 1867 și au fost incluse chiar și în expoziția din anul 1937.¹³

Cu toate acestea, dacă luăm în considerare producțiile literare ale unor scriitori reprezentativi ai naturalismului rural cum a fost Ioan Slavici (1848-1925) sau comentariile unor teoreticieni ai artei românești precum pictorul Francisc Șirato (1877-1953), se pare că această imagine ideală a satului, ca o civilizație materială și spirituală neschimbată, unde femeile își vedeau netulburate de activitățile lor domestice așa cum o făceau de veacuri, a fost departe de realitate. Se poate argumenta că persistența în timp a acestui adevărat miraj rural, cu accente mai mult idilice decât realiste, ne spune mai multe despre convingeri ale unor grupuri ale elitei românești decât despre țărani sau civilizația rurală.

În nuvela lui Slavici, intitulată *Gura satului* (1878), fenomenul schimbării apare doar sugerat în momentul în care Safta Mihului este întrebată de pețitorii fiicei ei de unde a cumpărat frumoasele velințe înșirate în fața casei.

„Vai de mine! Eu să cumpăr? strigă Safta. M-a ferit Dumnezeu! Tot din casa mea!”¹⁴

⁷ *Ibidem*, p. 290.

⁸ Vezi de exemplu pictura reprezentând-o pe Principesa Elisabeta în costum popular creată în deceniul al 7-lea al sec. al XIX-lea de artistul american George Peter Alexander Healy (1813-1894) în Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*. București, Noi Media Press, 2008, p. 154. Vezi de asemenea fotografiile din *România în chipuri și vederi. La Roumanie en images. Showing Romania*. București, Ed. Cultura națională, 1926, p. 58, p. 72.

⁹ Mai multe despre interesul Reginei Maria pentru arta populară ca motiv de decorație a spațiilor ei de locuit vezi la Kallestrup, *Art and Design...*, p. 172-186. Vezi fotografii ale unor interioare din castelul de la Bran în *La Grande Roumanie. Album Édité à l'Occasion des Fêtes de l'Union 1929*. Paris, L'Illustration, 1929, p. 43, p. 63, p. 67.

¹⁰ Cristina Tănase, *Mișcarea feministă reflectată în presa interbelică în Țara Bârsei*, 2008, p. 172-177 (aici p. 173) Vezi <http://tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2009/02/tanase2008.pdf>.

¹¹ Vezi Olivia Nițiș, *Femeia între liniște domestică și senzualitate în arta lui Grigorescu* în ed. Ioana Vlasiu, *Nicolae Grigorescu și Modernitatea*. București, Ed. Domino, 2008, p. 77-85.

¹² Dimitrescu a pictat în vara anului 1925 în ținutul Făgărașului și pe valea Oltului perioadă în care a produs o serie de tablouri cu tematică rurală precum *Casă țărănească*, *Odaia flăcăului*, *Țărance țesând la război*, *Fete din Țara Oltului*. Vezi Beatrice Bednarik, *Ștefan Dimitrescu*. București, Ed. Meridiane, 1965, p. 18-19.

¹³ Laurențiu Vlad, *Propaganda and Reception in the Construction of the Romanian National Identity: A Case Study on the International Exhibitions in Paris, 1867-1937* în ed. Sorin Mitu, *Re-searching the Nation: the Romanian File*. Cluj Napoca, International Book Access, 2008, p. 115-123.

¹⁴ Ioan Slavici, *Nuvela*. Cluj Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 203.

Patru decenii mai târziu, într-un text scris în anul 1922 de pictorul Francisc Șirato, acesta deplângea decăderea gustului artistic și chiar dispariția „artei poporane” subliniind necesitatea renașterii acesteia.¹⁵ Desigur, Șirato acorda un rol central elitei și artiștilor în tot acest proces. Acesta scria alarmat că „de cînd drumul de fier aduce stămburi colorate, țărancă nu mai toarce și țese, deci furca de tors, nemaivînd întrebuințare, flăcăul nu mai <încrîstează> alta nouă, iar cea veche este dată negustorului ca să fie vîndută colecționarilor snobi la București. [...] Satul se prenoiește cu încetul, cu o oglindă aurie, sculptată rococo sau baroc, cu o <broșă> ce ia locul salbei, iar ghetetele capătă toc <luchenz>, fotele ce se înfloresc cu trandafirii și cu macii din caietele de broderie pe canava sînt înlocuite cu fustele de stambă sau chiar de mătase de croitoreasa de la bariera orașului.” Șirato exprima astfel nu numai temerile elitei românești în legătură cu schimbările lumii tradiționale sătești, considerată depozitara trăsăturilor caracteristice ale națiunii, ci sugera și faptul că femeile erau principalele agente ale acestor schimbări.¹⁶

Și cu toate acestea, albumul trilingv, intitulat *România în chipuri și vederi*, publicat în anul 1926 sub coordonarea lui Nicolae Iorga, care își propunea „să redea sintetic, imaginea cea mai fidelă a țării noastre cu tot ce are ea mai caracteristic”¹⁷ abundă de imagini fotografice și picturale ale țășăturilor populare, ale țărăncilor torcând și țesând, purtând costume, reprezentative din diverse zone ale țării, nu numai în momente de sărbătoare ci și la muncă. Albumul mai conține, de asemenea, fotografii ale unor membri ai casei regale, Regina Maria și copiii ei Elisabeta și Nicolae, îmbrăcați în costume populare, propagând vizual ideea suveranei apropiate de poporul ei.¹⁸

Trebuie ținut cont de faptul că „obsesia” artistică pentru țărani și spațiul rural s-a produs într-o perioadă caracterizată prin schimbări majore pe plan politic, economic, social și cultural care au fost hotărâtoare în procesul definirii și redefinirii Națiunii Române. Acestea au fost impulsionate de evenimente politice cum a fost Unirea Principatelor (1859), dobândirea Independenței (1877/1878), proclamarea Regatului României (1881), Primul Război Mondial, Marea Unire din 1918 și cel de-al doilea Război Mondial. Asemenea momente au intensificat dezbaterile intelectualilor în jurul problemei evoluției viitoare a țării, a esenței naționale și al destinului istoric al poporului român.¹⁹

Toate acestea au contribuit la conturarea unor curente culturale și ideologice de sorginte agrarianistă precum Semănătorismul, Poporanismul, Țărănismul, Gândirismul care situau în centrul analizei sau previziunilor lor de viitor, civilizația rurală. Așa cum sublinia Katherine Verdery, prin discursurile unei părți ale elitei politice și intelectuale românești, în perioada de la începutul secolului XX până la cel ce-al doilea Război Mondial, s-a ajuns la echivalarea țăranilor cu ideea de Națiune română.²⁰ La nivel discursiv, țărăncile au fost de cele mai multe ori incluse în noțiunea generalizatoare de țărani, popor sau națiune. Cu toate acestea, nu se poate ignora faptul că în perioada mai sus menționată ele au reprezentat un important subiect de inspirație și emulație (chiar dacă numai la nivel exterior) pentru femeile din elita românească, literați și artiști

¹⁵ Francisc Șirato, *Prospecțiuni plastice. Studii. Schițe de portret. Cronici*. București, Ed. de Stat pentru Literatură și Știință, 1958, p. 53-39.

¹⁶ *Ibidem*, p. 54.

¹⁷ Vezi prefața albumului *România în chipuri și vederi*, p. 7.

¹⁸ *Ibidem*, p. 58, 65, 72. Vezi de asemenea Roland Prügel, „König aller Rumänen”. *Visualisierung der Monarchie unter Ferdinand und Maria in Groß-Rumänien*, în eds. Arnold Bartetzky, Marina Dimitrieva, Stefan Troebst, *Neue Staaten-Neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral-und Osteuropa seit 1918*. Köln, Weimar, Viena, Ed. Böhlau, 2005, p. 87-98.

¹⁹ Zigu Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. București, Ed. Eminescu, 1980, p. 100.

²⁰ Katherine Verdery, *The Production and Defense of „the Romanian Nation,” 1900 to World War II* în ed. Richard G. Fox, *Nationalist Ideologies and the Production of National Cultures*. Washington, American Anthropological Association, 1990, p. 81-111 (aici p. 94).

și au constituit publicul țintă al reformatorilor sociali și culturali, al discursului bisericesc și al reprezentantelor mișcării de emancipare a femeilor.²¹

Prezenta lucrare își propune să urmărească felul în care la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX, reprezentări ale țăranilor în pictura românească au contribuit, alături de creația literară și discursul cultural naționalist și feminist, la conturarea și exprimarea vizuală a unui set de percepții ale elitei intelectuale despre femeile de la țară și implicit despre civilizația rurală. Imaginile picturale ale țăranilor au fost mai mult decât manifestarea unei mode. Ele au jucat un rol cultural și ideologic prin semnificațiile care li s-au atribuit câteodată chiar de către pictori, dar mai des de către criticii și amatorii de artă.

Mă voi concentra asupra unor lucrări semnate de pictori renumiți nu numai pentru viziunea lor asupra lumii rurale ci și pentru comentariile apărute în epocă referitor la reușita lor în vizualizarea artistică a sufletului, caracterului sau vieții poporului român (și implicit al femeilor de la țară). Este vorba de mai ales de Nicolae Grigorescu, Octav Băncilă (1872-1944), Camil Ressu (1880-1962), Ștefan Dimitrescu (1886-1933), Ion Theodorescu Sion (1882-1939), Rodica Maniu Mützner (1890-1958) și Dimitrie Ghiță (1888-1972). Așa cum voi arăta, aceștia au creat adevărate imagini iconice de țăranți care nu au rămas constante din punct de vedere stilistic și iconografic de-a lungul timpului. Ca semnificație ele au oscilat între domesticitate și senzualitate, între pasivitate și activitate (hârnicie, creativitate, spirit comercial etc.) în cadrul familiei, al comunității și al naturii, cu care femeile erau de multe ori asociate vizual. Imaginile novatoare au exprimat luările de poziție ale artiștilor în relație cu reprezentări deja existente iar analiza contextului apariției lor poate sugera cauzele sociale, culturale și istorice ale schimbărilor apărute în producția artistică a acestor imagini specifice.²²

Țărăncile, costumele lor și semnificația lui națională. Dacă privim unele din portretele și scenele rurale pictate la sfârșitul secolului al XIX-lea de Grigorescu cum este *Țăranca torcând* (1874)²³ sau *Țărană din Muscel* (1874-1875)²⁴, precum și alte lucrări ale unor artiști cum a fost Nicolae Vermont (1866-1932),²⁵ Ipolit Strâmbu (1871-1934)²⁶, sau picturile din perioada interbelică ale impresionistului Samuel Mützner (1884-1956)²⁷ observăm că multe din femeile de la țară își poartă urciorul cu apă, torc, cos, meditează sau lucrează îmbrăcate în minunate costume decorate estetic. Ele poartă maramă sau basmale fine, sunt împodobite cu cercei, mărele sau cu salbe. Frumusețea costumelor lor estompează, de cele mai multe ori, lipsa de veridicitate a unor asemenea reprezentări.

Un comentariu dintr-o scrisoare din anul 1910 a tatălui „pictoriței țăranilor” Rodica Maniu, adresată prietenului său socialistul Constantin Mille (1861-1927), sugerează faptul că

²¹ Interesul acestora pentru țăranți este evidențiat de susținerea, mai ales în perioada interbelică, a unor publicații care li se adresau în mod direct cum au fost revistele *Femeia satelor* și *Albina*. Vezi Cristina Tănase, *Mișcarea feministă reflectată în presa interbelică*, p. 172. Vezi <http://tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2009/02/tanase2008.pdf>.

²² Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge, Polity, 1996, p. 54-57, p. 227. Vezi de asemenea Jeremy F. Lane, *When Does Art Become Art? Assessing Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields*, în eds. David Inglis, John Hughson, *The Sociology of Art. Ways of Seeing*. New York, Palgrave, 2005, p. 30-42 (aici p. 38-40).

²³ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Romanian Painting*. București, Ed. Meridiane, 1977, p. 184.

²⁴ George Oprescu, *N. Grigorescu*, vol. I. București, Ed. Meridiane, 1961, p. 213-214, fig. VII. Vezi de asemenea catalogul *La Peinture Roumaine 1800-1940*. Anvers, s.a. Petraco-Pandora, 1995, p. 68, fig. 13.

²⁵ Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Nicolae Vermont*. București, Ed. Academiei, 1958, p. 41, fig. 21.

²⁶ Vezi de exemplu pictura *Țărană cosând* prezentată la expoziția din anul 1915 a Tinerimii Artistice în catalogul *La Peinture Roumaine...*, p. 164, fig. 92. Vezi de asemenea Teodora-Corina Teacă, *Artiști post-grigorescieni în jurul lui 1900*, în ed. Ioana Vlasiu, *Nicolae Grigorescu și Modernitatea*. București, Ed. Domino, 2008, p. 55-65 (aici p. 61).

²⁷ Viorica Andreescu, *Samuel Mützner*. București, Ed. Meridiane, 1974, p. 24-25. Vezi de asemenea reproducerea picturii *În grădină*, 1930 în catalogul *Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950. The Colours of the Avantgarde. Die Farben der Avantgarde*. București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 165.

imaginea picturală a costumului popular nu a fost necondiționat percepută de către publicul amator de artă prin prisma valorii sale de simbol național:

„Fata mea Rodica lucrează pe capete. Va avea un frumos salon la București. Ca intelectual mă întreb firește: fi-va înțeleasă? E tot sufletul românesc al Olteniei în ce pictează acum. Figurile oltenesti sunt mai voluntare și mai energice ca aiurea, rasa e mai curată. Natura e foarte variată, bogată și frumoasă. Dar costumele? O, nu. Femeile din Romanai odată măritate, poartă fesuri pe cap, iar oltenii au cămăși lungi cu poalele scoborâte până la călcâie. Toate acestea estetice nu sunt.[...] Plăcea-vor și celor ce nu le-au văzut pe aici?”²⁸

Se poate argumenta, astfel, că percepția vizuală a costumului femeilor de la țară a fost un fenomen construit în timp, iar elita intelectuală și artistică a avut contribuții semnificative în tot acest proces.

Contribuțiile pictorilor ,etnografi’. Multă vreme în secolul al XIX-lea imaginea picturală a țărăncilor a fost dominată de o viziune etnografică care pune accent pe pitorescul și varietatea tipologică a costumelor purtate de acestea. O asemenea percepție a fost motivată de concepția herderiană asupra importanței identitare a creației populare, căreia i se atribuia rolul de sursă a unicității culturii unui popor. Produsele artistice ale fotografiilor și pictorilor ,etnografi’ ai secolului al XIX-lea veneau în completarea preocupărilor intelectualilor de recuperare a creației muzicale și folclorice românești. Costumele populare au devenit, astfel, elemente ale patrimoniului cultural, mai ales după Unirea Principatelor din anul 1859.²⁹

Luând în considerare producția vizuală a epocii se poate constata că imaginea costumelor populare, cu valoare de simbol național, intrase deja în repertoriul artei culte pe la mijlocul secolului al XIX-lea, prin intermediul compozițiilor alegorice. Un exemplu reprezentativ în acest sens este pictura *România revoluționară* (1850) a lui Constantin Daniel Rosenthal (1820-1851) care o înfățișează pe soția de origine engleză a revoluționarului de la 1848 C. A. Rosetti (1816-185), Maria Rosetti (1819-1893), într-o alegorie romantică a Revoluției de la 1848. Aceasta apare îmbrăcată într-o minunată ie, cusută cu fir roșu și cu o bogată salbă de galbeni la gât, purtând pe cap o maramă fină care-i încadrează părul despletit.³⁰ Și mai sugestivă, prin iconografia și semnificația ei, poate fi considerată lucrarea *Unirea Principatelor* (1859) de Theodor Aman (1831-1891). Aceasta prezintă imaginea a două tinere care își dau mâna sub o mică cruce ținută deasupra capului de către una dintre ele.³¹ Se observă, prin urmare, că ambele tablouri vizualizează Națiunea prin femei, rol atribuit acestora în perioada Romantică a constituirii națiunilor. Costumele populare bogat împodobite, în care sunt îmbrăcate reprezintă în mod evident semnele vizuale ale identității specifice ale Națiunii, în timp ce tinerețea și frumusețea lor sugerează vitalitatea și promisiunea unui viitor strălucit.

Spre deosebire de reprezentările alegorice, menite să stimuleze anumite sentimente prin intermediul unor convenții vizuale, imaginile de tip etnografic ale țărăncilor, produse după mijlocul secolului al XIX-lea, privilegiau aspectele exterioare. Se consemnau detaliile de îmbrăcăminte, pitorescul culorilor, tipicul zonal al costumelor și fizionomiilor, ocupațiile domestice și statul social al țărăncilor. Pictorii erau mai puțin interesați de trăsăturile individuale ale femeilor reprezentate. În acest mod apar înfățișate țărăncile din lucrările unor pictori documentariști precum Carol Popp de Szathmary (1812-1888),³² Amadeo Preziosi (1816-1882)³³ și elvețianul

²⁸ Viorica Andreescu, *Rodica Maniu*. București, Ed. Meridiane, 1987, p. 10.

²⁹ Ioan Opriș, *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiții, destin, valoare*. București, Ed. Meridiane, 1986, p. 100.

³⁰ Drăguț, Florea, Grigorescu, Mihalache, *Romanian painting*, p. 146-149.

³¹ La o privire atentă se poate observa că femeia din dreapta (care după trăsăturile costumului reprezintă Valahia), are o poziție dominantă în pictură ea fiind cea care o ia de mână pe cealaltă tânără (Moldova) și cea care țin deasupra capului celeilalte crucea. Vezi catalogul *La Peinture Roumaine...*, p. 89, fig. 18.

³² *Ibidem*, p. 196-205. Vezi de asemenea Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmary*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, 19, 1972, p. 18-30.

³³ Ionescu, *Artă și document*, p. 185-196. Vezi de asemenea Marin Nicolau Golfin, *Amadeo Preziosi*. București, Ed. Meridiane, 1976, p. 21, fig. 151, 152, 154, 161, 169.

Henri Trenk (1818-1892)³⁴ dar și la Gheorghe Tattarescu (1820-1894) în acuarelele produse de acesta pentru un proiectat album menit să illustreze Națiunea.³⁵

Lucrările de acest gen au fost motivate nu numai de curiozitatea și mirarea tipică călătorilor sau de interesul crescând al intelectualilor și artiștilor pentru cultura populară românească ci și de intenția de preservare vizuală a unor modele cu valoare identitară care se pierdeau. Acest fapt este sugerat de comentarii precum cel al pictorului Constantin I. Stăncescu (1837-1909) din anul 1887. Potrivit acestuia, producția vizuală a artiștilor de la mijlocul secolului al XIX-lea a avut nu numai meritul de a „arunca primele semințe de artă pe pământul românesc” ci și menirea de a contribui la „păstrarea formei unor costume, care dispar, care au dispărut chiar de tot”.³⁶

Așa cum sugera și Stăncescu, datele economice demonstrează că la sfârșitul secolului al XIX-lea și mai ales la începutul secolului XX tot mai puține țărânci mai produceau ele însele asemenea costume și țesături tradiționale.³⁷ Dezvoltarea industriei ușoare ca și importurile de produse mai ieftine mai ales din Imperiul Austro-Ungar au dus la decăderea, și apoi la dispariția meșteșugurilor tradiționale în jurul anului 1900.³⁸ În unele zone, de exemplu, țesutul artizanal încetase aproape de tot pentru că producția de in și cânepă, (considerată mai puțin profitabilă decât grâul sau porumbul, destinate masiv exportului), s-a diminuat iar lâna devenise tot mai scumpă tot din cauza exportului.³⁹

În aceste condiții, preocuparea elitei românești pentru preservarea artei populare a stimulat o varietate de discursuri și inițiative atât pe plan științific, cultural-artistic, naționalist cât și al mișcării de emancipare a femeilor. Tipic pentru perioadă a fost interesul pentru colectarea modelelor decorative și muzealizarea obiectelor de artă populară. În țările Europei Centrale și de Răsărit aceste inițiative se leagă de fenomenul etno-naționalist care, potrivit istoricului ceh Miroslav Hroch, s-a dezvoltat în etape succesive de-a lungul secolului al XIX-lea, perioada romantică de constituire a identității lor naționale.⁴⁰ Acest fapt a dus la apariția asociațiilor culturale, a colecțiilor și muzeelor etnografice precum și la întocmirea unor impresionante documentații ale motivelor decorative. Așa au fost, de exemplu, volumele despre ornamentica maghiară ale lui József Huszka (1854-1934), publicate la sfârșitul secolului al XIX-lea sau cele despre arta populară maghiară de la începutul secolului XX ale lui Dezső Malonyay (1866-1916).⁴¹

Semnificația motivelor decorative țărănești a depășit modestele cadre ale originii lor rurale, transformându-se în subiect al dezbatelor și interpretărilor intelectuale. Ornamentele obiectelor create de țărani și de țărânci au fost considerate manifestări formale ale unui limbaj artistic național de către specialiști ai unor științe precum etnografia, etnologia și istoria de artă, aflate în plin proces de constituire și instituționalizare.⁴²

³⁴ Ionescu, *Artă și document*, p. 167-175.

³⁵ Vezi de exemplu acuarelele reprezentând *Țărani din Muntenia*. *Ibidem*, p. 166.

³⁶ Vezi C. I. Stăncescu, conferință la Ateneu despre “Artele plastice în România între anii 1848-1878”, apud Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*. București, Ed Meridiane, 1990, p. 196.

³⁷ Keith Hitchens, *Rumania 1866-1947*. Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 183.

³⁸ *Ibidem*, p. 163.

³⁹ *Ibidem*, p. 183.

⁴⁰ See Miroslav Hroch, *Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gesellschaftlichen Schichtung der patriotischen Gruppen*. Praga, Univ. Karlova, 1968, passim; Anne-Marie Thiesse, *La creation des identities nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 159. Vezi de asemenea Tamás Hofer, *Construction of the ‘Folk Cultural Heritage’ in Hungary and Rival Versions of National Identity*, în *Ethnologia Europaea*, 21, 1991, p. 145-170 (aici p. 145).

⁴¹ Katalin Sinkó, *Viták a nemzeti ornamentika körül 1873-1907*, în *Romantikus Kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Budapest, Hild-Ybl Alapítvány, 2004, p. 399-433 (aici p. 432).

⁴² Vezi Zoltán Fejős, “Ethnological” or “Aesthetic”? *Notes on the National Antiquities and Early Ethnographic Collecting and Muzealization in Hungary*, în eds. Ernő Marosi, Gábor Klaniczay, *The Nineteenth-Century Process of “Muzealization” in Hungary and Europe*. Budapest, Collegium Budapest Workshop Series 17, 2006, p. 197-211 (aici p. 201).

Pentru unii dintre primii istorici ai artei populare românești cum a fost Nicolae Iorga (1871-1940), aceasta constituia o etapă premergătoare a artei culte. Țesăturile, de exemplu, au fost interpretate de acesta drept produsul hârmicii și creativității țărăncilor române care conțineau elementele identitare esențiale ale națiunii române și reprezentau dovada unității și continuității istorice a poporului. Într-un text publicat în anul 1926 Iorga argumenta că printr-o „simplă comparație între caracterele artei preistorice din regiunea Dunării și Carpaților și între caracterele distinctive ale podoabelor cămășilor și șorturilor, pe care le poartă azi țărani români sau care se pot vedea pe covoarele lor, - de o atât de bogată varietate de tonuri și de deseneuri, de o atât de liberă și frumoasă originalitate, - podoabe pe care le țin mâinile agile ale țărăncelor dela un capăt la celalt al țării; - constatăi îndată punctele esențiale ale acestei identități”.⁴³ Așa cum demonstrează Ioana Vlasiu și Roland Prügel, mai ales după Unire, în deceniul al treilea al secolului XX, preocuparea pentru descoperirea identității românești în artă a generat intense teoretizări privind caracteristicile artei populare. Alături de lucrările lui Iorga și Alexandru Tzigara-Samurcaș (1872-1952) contribuții importante în domeniu au fost aduse de istoricul de artă George Oprescu (1881-1969) și de criticul de artă Ștefan Nenițescu (1897-1979) care au pus și problema raporturilor acesteia cu arta modernă.⁴⁴

Interesul, admirația și sentimentele de responsabilitate ale elitei românești pentru arta populară au stimulat, de asemenea, mutarea producției artizanale la oraș în ateliere destinate producției de piață precum și preluarea ei de către profesioniști. Albumul de modele produs de fotografii bucureșteni Ioan Niculescu (?) în anul 1893 este nu numai un exemplu al preocupărilor din epocă pentru documentarea cusăturilor femeilor ci și al eforturilor de a păstra un canon al artei populare românești.⁴⁵ Niculescu își promova lucrarea subliniind că modelele culese de el sunt necesare nu numai la sate ci mai ales pentru școlile de fete și femeile măritate să le folosească drept model pentru a purta cu plăcere „în locul stămburilor streine arse și răsoapte, (...) costumul nostru tradițional, frumos și trainic, care ne-a fost păstrat din vechime de către moșii, strămoșii noștri, după cum ni s-a păstrat și limba.”⁴⁶

Interesant de observat este faptul că discursul valorizator al portului țărănesc de către elita orașelor nu dispare nici în deceniul al patrulea al secolului XX. În cazul elitei feminine românești transilvănene semnificația patriotică a costumului popular a fost foarte puternică transformându-se, după Unirea din 1918 dintr-un mijloc de diferențiere față de celelalte națiuni și un semn de modestie din partea femeilor de la oraș, într-un simbol național unificator.⁴⁷ Într-un articol din revista *Femeia satelor* din anul 1935 feminista Maria B. Baiulescu își îndemna „iubitele surori de la sate” să poarte și să cinstească cu sfințenie portul popular care li se datora lor, acesta constituind o legătură între femeile din toate clasele societății.⁴⁸ Este inutil de subliniat faptul că discursul legat de producerea și purtarea costumului popular se referea numai la femei nu și la bărbați, deși se știe că unii dintre politicienii național-țărăniști⁴⁹ cum era Ion Mihalache

⁴³ Nicolae Iorga, *Artă populară și artă istorică a românilor*, în *România în chipuri și vederi*, p. 15-19 (aici p. 15, p. 18). Vezi capitolul V despre cercetările privind arta populară în Vlad Țoca, *Istoriografia românească de artă în perioada interbelică*, teză de doctorat, Cluj-Napoca, Universitatea “Babeș-Bolyai”, 2008, p. 175-188.

⁴⁴ Ioana Vlasiu, *Anii '20, tradiția și pictura românească*. București, Ed. Meridiane, 2000, p. 30-36. Vezi de asemenea Roland Prügel, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920-1938*. Köln, Weimar, Viena, Ed. Böhlau, 2008, p. 178-183.

⁴⁵ Alte asemenea inițiative apar menționate în Vlad Țoca, *Incursiuni în domeniul artei populare*, în coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac, *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*. Cluj-Napoca, Ed. Neremia Napocae, 2002, p. 181-184 (aici p. 181).

⁴⁶ Apud Ionescu, *Artă și document*, p. 209-210.

⁴⁷ Vezi Tanya Dunlap, *Astra and the Appeal of the Nation: Power and Autonomy in Late-Nineteenth-Century Transylvania*, în *Austrian History Yearbook*, 34, 2003, p. 215-246 (aici p. 242).

⁴⁸ Maria B. Baiulescu, *Portul nostru național românesc*, în *Femeia satelor*, 1, 1935, nr. 1, p. 6.

⁴⁹ Nicolae Tonitza, *Scrieri despre artă*. București, Ed. Meridiane, 1962, p. 53.

(1881-1963) sau membrii Legiunii Arhanghelului Mihail precum Corneliu Zelea Codreanu (1899-1938), umblau îmbrăcați în costume populare din motive evident propagandistice.⁵⁰

Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, textile „ca la țară” au fost (re)produse în atelierelor unor asociații filantropice feminine ca de exemplu *Furnica*, *Domnița Maria* și *Țesătorea* precum și în școlile de meserii pentru fete. Așa cum arată Kallestrup, aceste instituții au fost susținute de Regina Elisabeta apoi de Prințesa Moștenitoare Maria precum și de multe din femeile din elită, militante ale mișcării de emancipare. Ele considerau munca artizanală drept un mijloc potrivit de asigurare a existenței femeilor sau tinerelor fără venituri pe lângă contribuția lor la păstrarea tradițiilor românești.⁵¹ La toate acestea s-a adăugat nou înființata Secție de Arte Decorative de la Școala de Belle Arte din București (1906) unde, așa cum am menționat la început, Cecilia Cuțescu-Stork a deținut o catedră din anul 1916 până în anul 1941. Aceasta a constituit cadrul oficial în care tehnicile și modelele vernaculare au devenit surse de inspirație pentru producții care căutau să contureze un stil cu adevărat național în artele decorative.⁵²

Cu timpul, preluarea inițiativelor private și artistice de către producția industrială, cum a fost cazul fabricilor de olărie *Cocioc* și *Troița* din București, ca și intervenția gustului artistic educat au dus, potrivit pictorului Francisc Șirato, la „imitații, stângăcii voite și naivități artificial provocate”, modificând mesajul artistic inițial al creatorilor populari.⁵³ Analizând acest fenomen Șirato concluziona în textul deja amintit din anul 1922: „olăritul trecut în fabrici degeneră devenind marfă ieftină” iar „stilizarea scolastică a elementelor din folclor nu duce la nimic”.⁵⁴

Același autor atrăgea atenția asupra faptului că toate aceste inițiative au fost manifestări ale unui curent cultural care a dus la generalizarea aprecierii „artei poporane” de către elita românească. Obiecte de la țară au intrat în muzee de artă și colecții private precum cea a amatorului și criticului de artă Alexandru Bogdan-Pitești (1866-1922), unul dintre primii colecționari care a apreciat arta populară la noi.⁵⁵ Mărturie a acestui fenomen stau și numeroasele imagini picturale de atelier și de interioare cum sunt cele ale lui Arthur Segal (1875-1944) unde apar covoare românești sau pictura intitulată *Interior* (1928) de Jean Alexander Steriadi (1880-1956) unde decorul este constituit de o combinație de țesături țărănești și de covoare orientale.⁵⁶ Varietatea naturilor statice cu obiecte populare pictate de Ion Theodorescu-Sion, de exemplu, trădează și ele apetența unui anumit gen de public pentru asemenea reprezentări. Un bun exemplu este lucrarea intitulată *Roz și roș* (1924) reprezentând o compoziție cu o farfurie țărănească și un urcioc cu flori viu colorate în roșu și roz. Imaginea amintește titlul unei poezii a lui Octavian Goga (1881-1938) și a fost reținută chiar de acesta pentru Ion I. Lapedatu (1876-1951, ministru al finanțelor în 1926-1927) din expoziția pictorului în anul 1925.⁵⁷ Chiar și George Călinescu (1899-1965) face aluzie la acest fenomen în romanul *Enigma Otiliei*, publicat în anul 1938, atunci când descrie casa de la țară a moșierului Pascalopol, decorată într-un stil căutat „sombu, masiv și cu o solemnitate rustică”.⁵⁸

Pictorul Nicolae Tonitza (1866-1940), la fel ca Șirato, a fost foarte critic față de respectiva modă care a făcut din arta populară un fenomen de masă. Ea a ajuns astfel un element des întâlnit în decorația locuințelor de burghezi cu pretenții culturale și patriotice. Într-un articol

⁵⁰ Vezi Irina Livezeanu, *Cultural Politics in Greater Romania. Regionalism, Nation Building & Ethnic Struggle 1918-1930*. Ithaca, London, Cornell Univ. Press, 1995, p. 281.

⁵¹ Kallestrup, *Art and Design*..., p. 139.

⁵² *Ibidem*, p. 138.

⁵³ Șirato, *Prospecțiuni plastice*..., p. 50-51.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 58.

⁵⁵ Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, în ed. Ioana Vlasiu, *Artă și context cultural în România primelor trei decenii ale secolului XX*, Vol II. București, Ed. Meridiane, 2003, p. 97-100; Vlasiu, *Anii '20*..., p. 31.

⁵⁶ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică, un capitol de artă europeană*. București, Ed. Meridiane, 1996, p. 42-43. Vezi de asemenea catalogul *La Peinture Roumaine*..., fig. 116, p. 179.

⁵⁷ Doina Schobel, Hariton Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion*. București, Muzeul de Artă al R.S.R., 1971, p. 94, fig. 86.

⁵⁸ Vezi George Călinescu, *Opere 3. Enigma Otiliei*, Vol. 1. București, Editura pentru literatură, 1966, p. 102.

publicat în *Cuvântul liber* în anul 1920, Tonitza ironiza modul „ingenios” în care doamna Cleopatra A., tânăra soție a unui colonel de intendență, „știuse să înfrățască – în <sala rustică> - strungăria țaranului bănățean cu decorațiunea rece, severă și totuși elegantă a două fotolii <empire>” și a unui capricios birou <Louis XIV>.”⁵⁹ Artistul pune a eșecul acestui fenomen pe seama distanței culturale dintre intelectualii, promotorii ai naționalismului românesc și creatorii populari. După părerea lui această distanță se observa și pe plan politic. În anul 1938, făcând aluzie probabil la politicienii național țărăniști și la membrii Gărzii de Fier care în timpul virulentei campanii electorale din anul 1937 se aliaseră cu Partidul Liberal într-un pact de neagresiune electorală, Tonitza scria: „chiar dacă s-ar înfășura în <tricolor> sau ar umbla cu cămașa afară din pantaloni” (cum o făceau, de altfel, unii politicieni național-țărăniști) asemenea „toreadori ai naționalismului românesc”, care nu cunoșteau sufletul poporului prin intermediul artei sale, „nu aveau ce căuta la conducere”.⁶⁰

Potrivit acelorași critici, înțelegerea profundă a poporului nu putea fi generată decât de originea țărănească și de sensibilitatea primară a unora dintre artiști, cum a fost și Grigorescu.⁶¹ Alții, cum a fost Theodorescu-Sion și-au reconstituit această origine, reluând contactele cu lumea satului de unde părinții acestuia plecaseră înainte de nașterea lui.⁶² Câțiva ani la rând, din anul 1909, Theodorescu-Sion a călătorit și a pictat subiecte legate de împrejurimile Sibiului, Pianul de Jos, Abrud și poalele Apusenilor, locurile de origine ale părinților săi.⁶³

Chiar dacă nu erau de proveniență rurală directă, pictorilor preocupați de reprezentarea lumii satului le erau atribuite trăsături țărănești în critica de artă semnată de Tonitza, care a fost unul dintre promotorii ideii necesității depășirii viziunii grigoresciene prin exprimarea modernă a specificului național în arta românească. Astfel, Theodorescu Sion era caracterizat prin „temperament de moț, îndirjit după brazda strămoșească”⁶⁴ iar Ștefan Dimitrescu era comparat de același Tonitza cu un țăran podgorean: „masca artistului acestuia, pârguită la soarele bun care coace rodul binefăcător al viei – prestează ceva din sănătatea podgoreană a flăcăului născut și hoinărit pe solurile grase și ospitaliere ale Prutului.”⁶⁵

Tonitza relua astfel o idee care s-a format în lumea creatorilor și amatorilor de artă încă de la apariția primelor comentarii apreciative la adresa operei lui Grigorescu de la începutul secolului XX și anume că cei care puteau exprima cel mai bine sufletul poporului erau artiștii, cei care aveau contact direct cu acesta.⁶⁶

Imagini picturale ale țărăncii și semnificațiile lor cultural-naționale. În monografia dedicată lui Grigorescu în anul 1910, scriitorul Alexandru Vlahuță (1858-1919) ne atrage atenția că locul cel mai important în galeria de figuri pictate de acesta este ocupat de „țărancă noastră” al cărei portret fizic și moral era asociat de scriitor cu adevărata imagine a româncei.⁶⁷ Prin prisma vizualului, Vlahuță evoca țărancă „fină, sănătoasă, puternică – româncă *neaoșă* în figura ei blîndă, în ținuta ei cuviincioasă, în căutătura ei cuminte, în mersul ei ușor și elegant, fără umbră de cochetărie, în portul țesut și-mpodobit de ea, curat, simplu, cinstit, ca sufletul și viața ei toată.”

⁵⁹ Descrierea detaliată a vizitei artistului la colonelul A. este menită să întregească imaginea eclectismului de prost gust al gazdelor. Artistul fu servit cu un ceai suculent „garnisit cu brînză de burduf, șocolată Marquis, țuică de Văleni, biscuiți englezești, fursecuri, petit-fururi, icre negre și fondante...” Vezi Tonitza, *Scrieri despre artă...*, p. 172.

⁶⁰ Textul intitulat *Artă populară și cosmopolitismul politicienilor burghezi* a fost publicat în *Insemnări ieșene* în anul 1938. Vezi Tonitza, *Scrieri despre artă...*, p. 53, 190.

⁶¹ Șirato, *Prospecțiuni plastice...*, p. 110-111.

⁶² Vezi Schobel, Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion*, p. 27.

⁶³ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁴ Tonitza, *Scrieri despre artă*, p. 152.

⁶⁵ *Ibidem*, 122.

⁶⁶ Se cuvine totuși subliniat faptul că artistul nu se referea la toți reprezentanții artelor frumoase ci doar la cei care nu făceau concesii publicului consumator de artă și nu acceptau „estetica patriotarilor de cafea”. *Ibidem*, p. 124.

⁶⁷ Alexandru Vlahuță, *Pictorul Nicolae Grigorescu*. București, Ed. Tineretului, 1969, p. 87.

O asemenea imagine idealizată a țărăncii a fost perpetuată masiv de pictorii post-grigorescieni. Astfel, numeroasele picturi cu țărânci, produse la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX, precum și interpretările acestora, au contribuit la fundamen-tarea vizuală a unor percepții specifice legate de femeile de la țară cum este ideea frumuseții, modestiei, hărniciei și creativității lor native.

În viziunea elitei intelectuale românești, frumusețea țărăncii era dublată în mod obliga-toriu de moralitatea ei. Vlahuță sublinia că țărâncă este 'cuminte', afirmație susținută de contras-tul vizibil al canonului de redare a senzualității diferitelor femei în opera lui Grigorescu și nu numai la el. Ea apare reținută în cazul țărăncilor românce, a căror ținută corporală și îmbrăcă-minte sunt modeste și corecte, comparativ cu senzualitatea evidentă a țigăncilor, exprimată prin poziția corporală provocatoare și decolteul generos. Așa cum subliniază și Olivia Nițiș, în cazul țigăncilor senzualitatea era considerată o caracteristică a rasei.⁶⁸ Ideea apare reprezentată și la alți pictori ca de exemplu la Nicolae Vermont (1866-1932) în portretele intitulate *Țărâncă* și *Țigancă cu stânjenei* (1916).⁶⁹ Contrastul este evident și la Ștefan Luchian (1868-1916), deși mult mai simplificat și interiorizat ca expresie în portretul țigăncii *Safia florăreasa* (1895) și în imaginea intitulată *Florăreasă*, prezentat la expoziția *Tinerimii Artistice* din anul 1910. Această lucrare înfățișează o femeie, probabil de la periferia orașului, a cărei condiție modestă este indicată nu numai de îmbrăcămintea grosolană și de fața îmbrobodită ci și de poziția ei ghemuită pe pământ lângă florile pe care le vinde.⁷⁰

Desigur, în această imagine Luchian a sugerat mai ales viziunea dezrădăcinării țăranilor care, încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea își părăsiseră în număr mare satele de origine, sporind pătura sărăcimii orașelor.⁷¹ Cu toate acestea, este clar că ajungând să întruchi-peze Națiunea, imaginea țărăncii nu putea decât să fie cuviincioasă, morală și reprezentativă. Puterea modelatoare a unor asemenea percepții se observă într-o lucrare realizată în perioada interbelică de artista Lucia Demetriade Bălăcescu (1895-1979), probabil în timpul studiilor sale la Paris din anii 1919-1922.⁷² Aceasta a folosit costumele populare pentru a propune o nouă lectură picturii Olympia (1863) de Édouard Manet (1832-1883). În lucrarea intitulată *Olimpia românească*, Bălăcescu înfățișează, ca și Manet, o tânără femeie sprijinită de perne, pe un pat, având lângă ea o servitoare care îi aduce buchete de flori. Spre deosebire de predecesoarea ei franceză, aceasta apare îmbrăcată într-o cămașă albă, decorată cu cusături purtând o salbă de galbeni la gât, și își acoperă pudic picioarele goale cu un ștergar țărănesc.⁷³ Îmbrăcămintea țărănească precum și gestul acoperirii schimbă complet mesajul lucrării. Dintr-o etalare triumfală a frumuseții corpului feminin, care la Manet se conturează îndrăzneț pe fondul închis al tabloului, prin interme-diul stilului personal, al costumului popular și prin estomparea sexualității femeii care o repre-zintă, Bălăcescu apropiază imaginea transformând-o într-o reprezentare modernă și totodată adecvată a Națiunii Române.

Faptul că asemenea constructe cultural-naționale, fundamentate vizual mai ales de picturile lui Grigorescu, au persistat în timp și dogmatizarea lor este indicată de descrierea lucrării *Țărâncă din Muscel* de către istoricul de artă George Oprescu (1881-1969). În mono-grafia dedicată pictorului în anul 1961 Oprescu sublinia că Grigorescu „a ales un model de o frumusețe caracteristic românească, punînd în valoare ovalul feței, linia apăsată a sprincenelor,

⁶⁸ Nițiș, *Femeia între liniște domestică și senzualitate...*, p. 80.

⁶⁹ Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Nicolae Vermont*. București, Ed. Academiei, 1958, p. 43 fig. 22; p. 78, fig. 63.

⁷⁰ Vezi imaginile în Vasile Drăguț, *Luchian*. București, Ed. Meridiane, 1968, p. 15, 55.

⁷¹ Acest motiv apare și în alte picturi ale lui Luchian precum imaginea *Bătrânul cerșetor* (1898) sau în pictura *Mahalaia Dracului* (1899) care prezintă sărăcia și mizeria celor care locuiau la periferia orașului. *Ibidem*, p. 19, 25. În general despre mutațiile sociale de la începutul secolului XX vezi în Hitchins, *Rumania*, p. 181.

⁷² Vezi Iulian Mereuță, *Lucia Dem. Bălăcescu*. București, Ed. Meridiane, 1970.

⁷³ *Ibidem*, p. 5.

tăietura arcuită a pleoapelor.” Potrivit aceluiași autor, limbajul formei și mai ales al culorii sugerau caracterele vieții lăuntrice ale țărăncii acestea fiind „vioiciune săgalnică, temperată de demnitate și discreție.”⁷⁴

Imaginile artistice cu țărânci, îmbrăcate în costume frumos decorate, lucrând, cosând, torcând sau țesând au fost produse timp îndelungat, încorporând variate conotații sociale și culturale. Una dintre ideile des vizualizate, nu numai în pictură ci și în fotografiile care apar în albumul *România în chipuri și vederi*, este că țărâncă se duce la muncă sau socializează, torcând.⁷⁵ Torsul devenea astfel un atribut al țărăncii și o modalitate picturală de a o asocia cu natura. Asemenea imagini au reprezentat vechiul concept al femeii ca natură și nu cultură contribuind astfel la idealizarea acesteia.⁷⁶

În lucrarea *Fata cu zestrea ei* (realizată înainte de 1891) Grigorescu înfățișează o tânără țărâncă care parcă abia s-a oprit din lucru. Așezată pe o laviță, sprijinindu-se de o ladă de zestre, înconjurată de o mulțime de țesături multicolore ea are lângă ea furca și fuiorul de tors. Descrisă de Oprescu drept „fericită, gânditoare, cu brațele ridicate și cu mâinile sub cap, într-o atitudine de uitare de sine,” istoricul de artă completează în mod firesc povestea sugerată de către artist; ea „așteaptă ce va să vie, adică pe tânărul bărbat sau pe pețitorii lui”.⁷⁷ Imaginea vizualizează parcă un întreg pasaj din nuvela *Gura satului* (1878) în care Slavici prezenta amănunțit lăzile de zestre ale Martei Mihului care erau „împodobite cu flori tăiate în scândură de tei, erau pline de alțițe, de catrințe, de trîmbe de pînză și de albituri cusute gata, pline erau și acoperite cu fel de fel de velințe lucrate cu mult meșteșug [...]”.⁷⁸ Acestea constituiau un motiv evident de mândrie pentru stăpâna casei nu numai pentru că erau dovada unei gospodării îmbelșugate sau pentru că sugerau hărnicia, o calitate importantă a fetei de măritat.⁷⁹ Semnificativă este în aceste cazuri sugestia păstrării vechilor obiceiuri care erau o garanție a omologării sociale și a continuării funcționării neperturbate a lumii sătetești, cu legile și ritualurile ei specifice.

Galeria de imagini ale țărăncilor asociate cu ideea de creație textilă sau îmbrăcate în costume populare frumos decorate nu se oprește la lucrările de acest gen ale lui Grigorescu.⁸⁰ Deși descultă și mai sărăcăcioasă ca aparență, tânără țărâncă care toarce apare la fel de idealizată într-o lucrare a lui Ștefan Luchian din anul 1896, prin expresia feței și ținuta elegantă a corpului. În monografia dedicată pictorului în anul 1924, Virgil Cioflec (1876-1948) o descria astfel: „subțire strânsă'n brâu, cu capul dat pe spate, cu cămașa înfioată înclinând capul legat pe sub bărbie într'o cârpă; sveltă, cu picioarele goale, într'o mișcare grațioasă, merge torcând și fusul sfârâie.”⁸¹

De altfel, se poate constata faptul că marea majoritate a reprezentărilor picturale care ilustrează activitățile femeilor de la țară, produse la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, au un caracter idealizant. Impresia aceasta este indusă atât de poza grațioasă sau de ținuta împodobită a protagonistelor cât și de lipsa sugestiei greutății muncii depuse de acestea. Vlahuță o descria pe tânăra care poartă apă din lucrarea *Munca la câmp* de Grigorescu (1894)

⁷⁴ George Oprescu, *N. Grigorescu*, Vol I. București, Ed. Meridiane, 1961 p. 213-214, fig. VII. Vezi de asemenea catalogul *La Peinture Roumaine...*, p. 68, fig. 13.

⁷⁵ Vezi de exemplu imaginea picturii lui Grigorescu *Țărâncă torcând lîna* păstrată în Muzeul de la Brașov în catalogul *La Peinture Roumaine...*, p. 123, fig. 51. Vezi de asemenea *România în chipuri și vederi*, p. 52, 54, 85. O reprezentare a unei țărănci care toarce apare și în fresca *Idilă* de Nicolae Vermont care decorează Palatul Uniunii Compozitorilor. Pavel, Ionescu, *Nicolae Vermont*, p. 75, fig. 59.

⁷⁶ Vezi de asemenea Nițș, *Femeia între liniște domestică și senzualitate...*, p. 79.

⁷⁷ George Oprescu, *Nicolae Grigorescu, maturitatea și ultimii ani*. București, Ed. Meridiane, 1970, p.65-66, fig. 119.

⁷⁸ Slavici, *Nuvela*, p. 204-205.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 205.

⁸⁰ Nițș, *Femeia între liniște domestică și senzualitate...*, p. 79.

⁸¹ Virgil Cioflec, *Luchian*. București, Cultura națională, 1924, p. 8.

astfel: „Sub un cer de iulie, pe un șes întins, reavăn încă de roua dimineții, răsare, ca o zână a florilor, țărâna tânără, voinică, zveltă, rumâna Rodică, ce vine de la fântână cu donița plină pe umăr [...]”⁸² Un exemplu la fel de ilustrativ este și pictura *Țărâna cu urciorul* de Nicolae Vermont în care femeia care parcă pozează cu urciorul în mână este îmbrăcată într-un costum frumos decorat și poartă o bogată salbă de galbeni la gât.⁸³ Menite inițial să surprindă cotidianul vieții simple de la țară, asemenea imagini picturale ale țăranilor au ridicat banalul la rang de artă, idealizându-l și multiplicându-l prin nenumăratele lucrări de acest gen produse de urmașii lui Grigorescu.

Tocmai acest tip de idealizare a imaginii vieții rurale a fost contestată de o nouă generație de artiști la sfârșitul primului deceniu al secolului XX. Impulsurile pentru schimbare au fost determinate nu numai de popularizarea discursului poporanist, care atrăgea atenția asupra realităților dure din mediul rural, prin revista *Viața românească* (1906),⁸⁴ ci mai ales de imaginea triumfului oficial al conservatorismului artistic la Expoziția Jubiliară de la București din anul 1906⁸⁵ și de șocul evenimentelor Revoltei țăranilor din anul 1907.⁸⁶

Prin lucrările prezentate la cea de-a IX-a expoziție a asociației *Tinerimea Artistică* din anul 1910, o nouă generație de pictori printre care se aflau Camil Ressu, Cecilia Cuțescu-Storck, Ion Theodorescu-Sion și sculptorul Constantin Brâncuși (1876-1957) au exprimat concepții stilistice noi. Astfel, ei căutau să impună schimbarea radicală a artei românești chiar în cadrul uneia din instituțiile care reprezenta conservatorismul acesteia și anume asociația *Tinerimea Artistică*.⁸⁷ Într-un articol scris în anul 1910, Ressu exprima crezul acestei noi generații subliniind că viziunile lor au fost generate de țeluri pur artistice și mai puțin de un program angajat naționalismului cultural, reprezentat la vremea respectivă de curentul semănătorist.⁸⁸ De observat este și faptul că artistul respingea în același timp influența poporanismului, „așa cum poporanismul a început să fie la modă în literatură”.⁸⁹ Și cu toate acestea, nu se poate ignora faptul că aparența personajelor rurale reprezentate atât de Ressu cât și de alți artiști din aceeași perioadă cum este Iosif Iser (1881-1958)⁹⁰ sau Ion Theodorescu Sion poate fi corelată cu anumite tipuri țărești descrise de Mihail Sadoveanu (1880-1961) în nuvele precum *Mormântul unui copil* (1905) și *La noi în Viișoara* (1906). Catalogate drept personaje realiste de către teoreticianul poporanismului Garabet Ibrăileanu (1871-1936), potrivit acestuia țăranii din creația sadoveniană se caracterizau prin „rezistență și tăcere”⁹¹ așa cum reprezentarea vieții dure a țăranilor era sugerată vizual de pictorii Ressu, Iser sau Theodorescu-Sion prin caracterul static, expresia îngândurată și aspră a personajelor din lucrările lor.

Important de subliniat este faptul că prin viziunea acestor artiști, stilul și iconografia imaginii țăranilor s-a modificat; în picturile lui Camil Ressu, de exemplu, acestea apar masive,

⁸² Lucrarea decorează Palatul Băncii Naționale din București. Apud Petre Oprea, *Itinerar inedit prin case vechi din București*. București. Ed. Sport-Turism, 1986, p. 205, 209.

⁸³ Pavel, Ionescu, *Nicolae Vermont*, p. 41, fig. 21.

⁸⁴ Zigu Ornea, *Poporanismul*. București, Ed. Minerva, 1972, p. 103.

⁸⁵ Vezi Kallestrup, *Art and Design in Romania...*, p. 88-100.

⁸⁶ Vezi Philip Gabriel Eidelberg, *The Great Rumanian Peasant Revolt of 1907 Origins of a Modern Jaquerie*. Leiden, E.J. Brill, 1974, p. 229-237.

⁸⁷ Despre momentul expoziției *Tinerimii Artistice* din anul 1910 vezi la Theodor Enescu, „Momentul 1910 în istoria artei moderne românești” în Enescu, *Scrieri despre artă...*, p. 9-28. Vezi de asemenea Barbu Brezianu, *Brâncuși în cultura și critica românească. 1898-1914*, în *Pagini de artă modernă românească*. București, Ed. Academiei R.S.R., 1974, p. 59-106 (aici p. 81-83).

⁸⁸ Gheorghe Cosma, *Camil Ressu*. București, Ed. Meridiane, 1967, p. 5.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Vezi de exemplu lucrările *Două țărânci*, *Țărâni și Oameni buni* (1916) în Marin Mihalache, *Iosif Iser*. București, Ed. Meridiane, 1968, p. 14-15, p. 21, fig. 9-10, fig. 18.

⁹¹ Garabet Ibrăileanu, *Opere*. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. București, Ed. Minerva, 1974, vol. 1, p. 243.

robuste, serioase, realiste ca stil. Cu toate acestea, în ciuda schimbării de stil se observă faptul că anumite teme iconografice, cum este cea a țărăncilor torcând sau îmbrăcate în costume populare decorate, se regăsesc și la pictorii acestei generații deși apar mai rar și în alte contexte iconografice. Ressu trebuie invocat din nou cu imaginea țărăncilor torcând dintr-o lucrare datată în anul 1911⁹² precum și cea a țărăncilor îmbrăcate în costume populare, șezând demne, dar cu fețe lipsite de expresie lângă o troiță din tabloul *Țărănci din Vlaici-Olt* (nedatat).⁹³ Semnificativ este faptul că noile reprezentări transmit de multe ori o senzație de pasivitate și patriarhal comparabilă cu cele din operele naturaliste sau impresioniste.

Aceeași concepție artistică, care înlocuiește idilismul cu realismul imaginii se regăsește, după Primul Război Mondial, la pictorul Ștefan Dimitrescu. Rezultând din dorința artistului de a participa la revoluționarea stilului românesc în artă,⁹⁴ siluetele femeilor reprezentate de acesta sunt realizate monumental și sobru. Așa cum sugerează Beatrice Bednarik, acestea exprimau pe deplin viziunea artistului despre țărani, pe care Dimitrescu îi vedea pictural „în mare, în stil grav și foarte simplu. El are alb și vreo două roșuri sau, mai mult alb și negru. Sînt două trei mișcări care-i revin continuu. Gesturi mari, calme caracterizează pe țaran.”⁹⁵

Lucrarea intitulată *Țărance țesând la război* (1925) arată preocuparea și concentrarea asupra lucrului a două femei, îmbrăcate în portul tradițional din Săliște cu cămăși lungi albe, năframe și catrințe negre.⁹⁶ Prin stilul simplu și riguros construit, Dimitrescu transformă imaginea activității creatoare feminine într-o compoziție puternic decorativă.⁹⁷

Probabil nu este întâmplător faptul că în deceniul care a urmat Unirii, când discuțiile despre specificul artei românești au fost foarte intense,⁹⁸ Dimitrescu a ales ca model țărăncile din Săliște, un vechi centru meșteșugăresc transilvănean locuit de români, situat în Mărginimea Sibiului. Selectarea acestui loc cu valori identitare românești poate fi asociată preocupărilor generale ale intelectualilor români din această perioadă de a întări cultural legăturile cu restul teritoriului unificat. Fenomenul a fost observat și de Kallestrup în legătură cu creșterea importanței acordate studierii arhitecturii vernaculare transilvănene. În perioada de după Unire, aceasta putea servi aceluiași scop, ca element de inspirație unificator.⁹⁹ În acest nou context cultural-politic și național, țărăncile țesând reprezentau nu numai specificul unui loc aparte; ele vizualizau într-un limbaj pictural modern ideea tradiției populare perpetuate de femeile dintr-o zonă care devenise un bun cultural al României Mari.

Este important de subliniat, însă, faptul că asemenea tendințe realiste ca stil au coexistat cu idealizarea aparenței fizice și a ocupațiilor țărăncilor care au continuat chiar și în perioada interbelică. Aceasta este evidentă în lucrările unor pictori impresionisti precum *Frumoasa Bucovină* (1932) de Arthur Verona (1868-1946)¹⁰⁰ sau pictura *În grădină* (1930) a lui Samuel Mütznér.¹⁰¹ Prin frumusețea costumelor și albul imaculat al țesăturilor, pe lângă atitudinea

⁹² Cornel Crăciun, *Universul familiei în pictura românească*, în *Studia Universitatis Cibiniensis. Series Historica*, 1, 2004, p. 325-336 (aici p. 328).

⁹³ Vezi imaginea picturii din colecția Zambaccian în catalogul *Muzeul Zambaccian*. București, Ed. Meridiane, 1966, fig. 57.

⁹⁴ Alături de Ressu, Tonitza, Theodorescu-Sion, Oscar Han etc., Dimitrescu a fost unul dintre artiștii care au constituit gruparea *Arta Română* în anul 1918. Beatrice Bednarik, *Ștefan Dimitrescu*. București, Ed. Meridiane, 1965, p. 4.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 4.

⁹⁸ Vezi Vlasu, *Anii '20...*, passim. Vezi de asemenea Prügel, *Im Zeichen der Stadt...*, p. 172-183.

⁹⁹ Kallestrup, *Art and Design...* p. 170.

¹⁰⁰ Vezi catalogul *La Peinture Roumaine...*, fig. 82.

¹⁰¹ Viorica Andreescu, *Samuel Mütznér*. București, Ed. Meridiane, 1974, p. 24-25. Vezi de asemenea Tudor Octavian, *Pictori români uitați*. București, Ed. Noi, 2003, p. 137 și reproducerea picturii *În grădină* în catalogul *Culorile avangardei...*, p. 165.

delicată și artificială, țărâncile din tablourile lui Mütznner par să înfățișeze mai degrabă orășence travestite decât personaje reale ale satului românesc. Scenele rurale ale lui Verona sugerează spectacole teatrale regizate cu multă atenție pentru efectul etnografic.¹⁰² Interesant de observat, însă, este faptul că țărâncile apar idealizate și în reprezentările pictorilor care își propuneau înlăturarea idilicului și crearea unui stil autentic românesc. Exemple reprezentative sunt personajele din scenele rurale produse de Ion Theodorescu-Sion, Francisc Șirato sau Olga Greceanu (1890-1978), mai ales în deceniul al treilea al secolului XX. Siluetele prelungi sau construite masiv (cazul lui Șirato) ale țăranilor și țărâncilor înfățișați de aceștia se remarcă prin efectul decorativ dar și prin lipsa de individualitate.¹⁰³

Numeroasele imagini ale țăranilor torcând, țesând, cosând sau desfășurând activități casnice precum căratul apei, spălatul rufelor, îngrijirea copiilor au contribuit la plasarea domeniului de activitate al femeilor cu precădere în spațiul domestic. Astfel, rolul și poziția lor socială erau definite vizual în legătură cu familia și gospodăria.

Lucrări narative cum este *Vatra de la Rucăr* de Grigorescu (1870), unde într-un interior simplu (șezând pe o laviță lângă un leagăn atârnat de grindă) apare o tânără țarancă alăptându-și copilul,¹⁰⁴ accentuează percepția condiției domestice dar și a celei materne a femeii de la țară.¹⁰⁵ Patru decenii mai târziu lucrarea lui Ressu *Țărânci în curte* (1912-1913), surprinde și ea un moment cotidian din viața femeilor. În ograda unei gospodării rurale, unde în prim plan se vede un copil ghemuit pe pământ cu capul acoperit cu caracteristica căciulă din blană de miel, două femei îmbrăcate în cămăși cusute și catrințe decorate cu flori s-au oprit parcă în timp din treburile domestice sugerate de ciubărul din mâna uneia dintre ele.¹⁰⁶ Desigur, țărâncile lui Ressu nu sunt poetice sau frumoase, ca cele pictate de Grigorescu, ci masive, stângace și chiar neatrăgătoare. Ele par mai degrabă obosite și copleșite de muncă și cu toate acestea imaginea servește la fel de bine la fundamentarea viziunii domestice și materne asupra țăranilor.

Faptul că femeia își desfășura activitățile zilnice avându-l lângă ea pe copilul încă mic a fost o realitate în viața multor femei din mediul rural fiind ilustrată în lucrări precum desenul în cărbune realizat de Luchian intitulat *La fântână* (1897) sau chiar în imagini ale unor momente tensionate cum este pictura *La împărțitul porumbului* (1906).¹⁰⁷ Aceași idee apare subliniată și de Ressu, mai mult de trei decenii mai târziu, prin prezența mamei cu copilul în brațe aflată în centrul grupului de țărani de la marginea câmpului în pictura intitulată *Odihnă la câmp* (1930).¹⁰⁸

Servind aceluiași scop idealizator majoritatea imaginilor picturale ale familiei de țărani prezintă familia restrânsă, formată din tată, mamă și unul sau cel mult doi copii. Așa apare familia din pictura *Întoarcerea de la târg* (1924) de Theodorescu-Sion sau cea din lucrarea mai-sus amintită a lui Ressu *Odihnă la câmp* (1930).¹⁰⁹

Analizând reprezentări ale maternității rurale din perioada de sfârșit a secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX, se poate sugera faptul că viziunea picturală atribuia imaginii mamei cu copilul mai degrabă semnificații biblice. Astfel, Nicolae Vermont transformă momentul botezului din pictura cu același nume (1898) într-o adevărată Adorație a pruncului de către tânără mamă și personajele care-l înconjoară.¹¹⁰ Un exemplu relevant este și reprezentarea

¹⁰² Teacă, *Artiști post-grigorescieni în jurul lui 1900*, p. 63.

¹⁰³ Schobel, Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion*, p. 89, fig. 78; p. 107, fig. 97.

¹⁰⁴ Oprescu, N. *Grigorescu*, p. 215.

¹⁰⁵ Prin anumite elemente precum pușca și geanta bărbatului atârnat pe perete sunt indicate domeniile diferite de activitate ale femeilor și bărbaților. Vezi Nițiș, *Femeia între liniște domestică și senzualitate...*, p. 80.

¹⁰⁶ Cosma, *Camil Ressu*, p. 60.

¹⁰⁷ Drăguț, *Luchian*, p. 16, 28-29. Vezi de asemenea lucrarea *Spălătoreasă* (nedatată) deși aceasta înfățișează probabil o femeie modestă de la periferia orașului în Ioan Alexandru, *Luchian*. București, Ed. Meridiane, 1978, fig. 57.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁹ Schobel, Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion*, p. 102, fig. 94.

¹¹⁰ Vezi Pavel, Ionescu, *Nicolae Vermont*, p. 31, fig. 14.

iconică a *Maternității* de Cecilia Cuțescu-Storck unde mama, care are capul acoperit cu o năframă ca o țărăncă, formează parcă un singur trup (modelat prin linii decorative, sinuoase) cu copilul mic pe care-l ține în poală. Nu întâmplător, ei apar plasați într-un spațiu simbolic sub o ramură de măslin pe un câmp acoperit de flori.¹¹¹ O idee asemănătoare este transmisă de imaginea mamei care își veghează copilul dormind din pictura *Maternitate* (1933) de Ștefan Dimitrescu. Figura orientală a acesteia, drapată în îmbrăcăminte întunecată, se profilează monumental pe dealurile și satul din fundal iar atenția femeii este total captată de băiatul blond care doarme în leagănul simplu de lemn.¹¹²

Regăsindu-se masiv și la alți pictori din perioada interbelică cum este Dimitrie Ghiță,¹¹³ asemenea reprezentări contrastează flagrant cu relatările despre numărul mare de copii, mortalitatea infantilă ridicată și condițiile mizere de viață în care trăiau aceștia împreună cu majoritatea familiilor de țărani. Realitatea apare descrisă în ziarile vremii cum este articolul didactic adresat gospodinelor din mediul rural apărut în publicația *Femeia Satelor* din anul 1936. Autoarea acestuia Elvira Damian nota:

„Am stat acum câțiva ani, din întâmplare în casa unei tinere țărance și de când am văzut ce am văzut acolo nu m-am mai mirat că la noi mor atâtea copii. Dormeau cinci într-o cameră, se încălzea zi și noapte și geamurile nu se deschideau aproape niciodată. Pe polițe erau așezate gutui și busuioc în grindă dar toate la un loc nu reușiau să înlocuiască mirosul aierului stricat de atâtea ori inspirat și expirat. La noi există încă credința că păduchii se fac din ploaie și de aceea țăranii se feresc de spălutul capului. Țărancă își spală copii pe față cum dă D'zeu și apoi îi trimite să se joace în praful de pe drum. Am văzut în mijlocul verii copii cu căciuli de oaie în cap ca să nu răcească. Notez că nu este un caz unic ci aceasta este situația în general.”¹¹⁴

O asemenea imagine realistă a sărăciei și mizeriei vieții de la țară nu are corespondent pictural în arta românească din această perioadă deși în grafică accentele de critică socială sunt vizibile încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.¹¹⁵

Cu toate acestea, este interesant de menționat faptul că evocarea de mai sus amintește o pictură produsă un an mai târziu de artistul bulgar Stoyan Venev (1904-1989) intitulată *Familia* (1937), o dovadă certă că, la vremea respectivă, sărăcia rurală nu avea caracteristici naționale. Lucrarea înfățișează interiorul unei case mizere în care se odihnesc pe un pat de paie 6 adulți și un copil mic. Un sugar doarme într-un leagăn de pânză atârnat de grindă iar la picioarele oamenilor apar un câine, o pisică încolăcită pe o sobă și o găină slăbănoagă care ciugulește pe podea. Lucrarea prezintă mai degrabă o tentă umoristică și de grotesc prin poziția corpurilor grosolane ale țăranilor și detaliile anecdotice (găurile din ciorapii lor sau faptul că bărbații dorm cu căciuli în cap) și cu toate acestea imaginea sărăciei este foarte convingătoare.¹¹⁶ Paralela devine și mai interesantă dacă luăm în considerare de fapt că Bulgaria, la fel ca România interbelică, a fost una dintre țările în care doctrina agrarianistă a jucat un rol important nu numai în politică ci și în viața culturală și socială. Ea a fost impusă ca ideologie oficială prin obținerea conducerii politice

¹¹¹ Drăguț, Florea, Grigorescu, Mihalache, *Romanian Painting*, p. 223.

¹¹² Crăciun, *Universul familiei...*, p. 327.

¹¹³ Vezi imaginea tabloului *Mamă cu copil* (1937) în Maria Preutu, *Ghiță D.* București, Ed. Meridiane, 1977, p. 66, fig. 42. Un exemplu interesant este și pictura *Țărani* (1940) de basarabeianul Max Gamburd (1903-1954) care a participat intens la viața artistică a capitalei începând cu 1933. Lucrarea reprezintă parcă o imagine rurală a Sfintei Familii. Vezi Cornel Crăciun, *Structuri ale imaginii în pictura românească interbelică*. Cluj-Napoca, Presa Univ. Clujeană, 1998, fig. XXIV. Vezi de asemenea Octavian, *Pictori români uitați*, p. 144-145.

¹¹⁴ Elvira Damian, *O bună gospodină, în Femeia Satelor*, 1936, p. 4.

¹¹⁵ În secolul al XIX-lea imagini reprezentative au fost create de exemplu de pictorul Theodor Aman. Vezi de exemplu *În fața casei* (nedatat, 1875?), *Popas la munca câmpului* (1875) și *Adunați la mămăligă* (1876) în Florea, *Theodor Aman*, p. 33, p. 35, p. 41.

¹¹⁶ *Sofia – Europe. Bulgarian Painting (1900-1950) in the Context of European Art*. Sofia, National Art Gallery, 1997, p. 197.

în anul 1920 de către *Uniunea agrariană națională bulgară* (1901) în frunte cu Alexander Stambolijski (1879-1923), unul dintre principalii teoreticieni ai agrarianismului bulgar.¹¹⁷

Se poate constata, astfel, că imaginea artistică a familiei în pictura românească ignora complet realitatea natalității ridicate din mediul rural și mortalitatea infantilă la fel de ridicată, probabil din aceeași dorință de poetizare a realităților rurale. Contrariant este însă faptul că asemenea imagini persistă într-o perioadă în care studiul sociologic al lumii satului se intensifică prin eforturile lui Dimitrie Gusti și al echipelor de studenți formate în cadrul *Seminarului de Sociologie* condus de acesta.¹¹⁸ În anul 1929 dintr-o asemenea grupă de cercetare a făcut parte și artista Margareta Sterian (1897-1993) care a produs o serie de portrete ale țăranilor și copiilor din Făgăraș pe care le-a prezentat la Expoziția organizată în urma campaniei monografice de la Drăguș.¹¹⁹ Trebuie de asemenea amintit faptul că funcționarea micii gospodării țărănești care depindea de familia țărănească lărgită și pe care își bazau previziunile de viitor în perioada interbelică, era foarte valorizată de economiștii țărăniști precum Virgil Madgearu (1887-1940).¹²⁰

O analiză a imaginilor reprezentând participarea femeilor la muncile câmpului duce la aceeași concluzie și anume că foarte puțini pictori au vizualizat realitatea dură a muncilor agricole. Cazul cel mai tipic este cel al lui Grigorescu care nu a reprezentat munca în sine aproape deloc ci doar a sugerat-o. Descrierea lui Vlahuță a lucrării sale *Munca la câmp* este foarte sugestivă pentru că indică atât percepția poetică a muncilor agricole cât și diviziunea activităților între femei și bărbați: „în fund, se văd brazdele de iarbă cosite de curând, femei la adunat, bărbați la rostul stogurilor, boi la tînjală, toată mișcarea, toată largă privesc a celei mai frumoase dintre muncile câmpului – strânsul, căratul și clăditul fânului. Poezia muncii.”¹²¹

De fapt, majoritatea imaginilor artistice prezintă munca țăranilor ca o participare decorativă sau ca momente de interacțiune veselă feminină la un efort colectiv. Asemenea percepții sunt sugerate prin imagini de seceriș sau culesul recoltei cum apar la Verona (*La seceriș*, 1907) și mai târziu la Rodica Maniu (*La săpatul viei*, *La culesul viei*),¹²² și Samuel Mütznier (*La treierat*, *La culesul viei*, 1932).¹²³ Nici măcar Ressu nu accentuează efortul muncii femeilor ci îl sugerează prin poze statice și impunătoare mai ales în lucrările produse în perioada interbelică. Alături de țăran țăranca este transformată într-un personaj eroic dar este și integrată în comunitatea țărănească. Așa apare femeia cu urciorul din planul al doilea al lucrării *Cosași odihnindu-se* (1925) și mai ales cele două personaje feminine cu sapa în mână din pictura *Două țăranci* (nedatăta).¹²⁴

În realitate datele economice demonstrează că munca femeilor de la țară era foarte dură și nu se limita deloc la ocupațiile casnice. Cererea crescută de produse agricole pentru export către sfârșitul secolului al XIX-lea a dus la intensificarea exploatarei forței de muncă țărănești, aceasta implicând masiv munca femeilor.¹²⁵ Așa cum subliniază Ștefania Mihăilescu, din recensământul profesiunilor din anul 1913 reiese că din totalul populației active de 4.392.262, un

¹¹⁷ John D. Bell, *Peasants in Power. Alexander Stambolijski and the Bulgarian Agrarian National Union, 1899-1923*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1977, passim.

¹¹⁸ Vezi Paul H. Stahl, *Școala sociologică de la București. Sociologia și istoria*, în *Revista Română de Sociologie*, 2001, New Series XII, nr. 3-4, p. 243-254.

¹¹⁹ Vezi Olga Bușneag, *Margareta Sterian*, București, Ed. Meridiane, 1977, p. 28, fig. 8.

¹²⁰ Virgil Madgearu, *Agrarianism, capitalism, imperialism: contribuții la studiul evoluției sociale românești*, Ediție de Ludovic Bathory, Cluj, Ed. Dacia, 1999, passim.

¹²¹ Oprea, *Itinerar inedit*, p. 209.

¹²² Andreescu, *Rodica Maniu*, fig. 46-47.

¹²³ Octavian, *Pictori români uitați*, p. 131, p. 151.

¹²⁴ Cosma, *Camil Ressu*, p. 25, p. 27.

¹²⁵ Peter Gunst, *Agrarian Systems of Central and Eastern Europe*, în ed. Daniel Chirot, *The Origins of Backwardness in Eastern Europe. Economics and Politics from the Middle Ages Until the Early Twentieth Century*, Berkeley, Los Angeles, London, Univ. of California Press, 1989, p. 53-251 (aici p. 73).

procent de 43,4%, erau femei.¹²⁶ Numărul celor care lucrau în agricultură era aproape egal cu cel al bărbaților, ridicându-se la 1.574.919 de femei.¹²⁷ Concentrarea muncii acestora în domeniul agriculturii a rămas aproape la fel de ridicată în timp; în anul 1930 din 8.244.000 de locuitori ocupați în agricultură, 50,7% erau femei față de 43,3% bărbați. România se situa, din acest punct de vedere, pe primul loc comparativ cu alte țări europene.¹²⁸

Nu se poate contesta faptul că noua generație de pictori a introdus nu numai viziuni stilistice noi ci și o serie de schimbări iconografice, indicând modificarea (chiar și parțială) a mesajelor lucrărilor lor sub impactul realităților economice și culturale. În picturile produse în secolul XX participarea femeilor în cadrul vieții comunității țărănești devine tot mai mult vizualizată. Momentele excepționale de sărbătoare cum apăreau idealizate la Grigorescu (*Hora*, 1863-1864)¹²⁹, Aman (*Brâulețul*, 1879 ?)¹³⁰, Vermont (*Hora*, 1916)¹³¹ sau Verona (*Petrecere câmpenească*, 1915)¹³² sunt înlocuite cu cele de interacțiune cotidiană.

Considerat de Tonitza drept „un pictor modern, care nu are însă nici o relație cu așa numita pictură modernă <națională>” (*nomina odiosa*)¹³³, Ressu reprezintă țărăncile incluse în comunitatea de țărani în momente banale în picturi precum *Țărani la prânz* (1912-1913) sau *Țărani în barcă* (1915) sau în momente ale muncii la câmp din perioada interbelică.¹³⁴ O mai mare noutate iconografică, însă, o constituie ilustrarea rolului femeilor în păstrarea credinței și ritualurilor ortodoxe. Acesta apare vizualizat deja înaintea primului Război Mondial în lucrarea *Țărănci în biserică* (1912)¹³⁵ de Ressu, care exprimă pietatea unui grup de femei de la țară care participă la liturghie într-o biserică ortodoxă, îmbrăcate în frumoase costume de duminică. De asemenea este sugerată prin prezența în prim plan a țărăncii din cortegiul funerar din lucrarea *Înmormântare la țară* (1912) de același artist. Schema compozițională a acestei lucrări a fost influențată de pictura *Procesiune* (1900) a francezului Lucien Simon (1861-1945) și reprezintă ca și în cazul picturii franceze, vizualizarea păstrării ritualurilor religioase la țară într-o lume modernă în care credința juca un rol tot mai puțin important.¹³⁶

Dacă în picturile de la sfârșitul secolului al XIX-lea muncile domestice ale femeilor precum căratul apei sau spălatul erau imaginate de cele mai multe ori ca ocupații solitare, ele au devenit momente de socializare feminină în lucrările produse în primele decenii ale secolului XX. Imaginea țărăncilor care spală la râu din picturile Rodicăi Maniu-Mützner (*Spălătorese*, 1918)¹³⁷ sau cele care poartă apa din lucrările lui Theodorescu-Sion (*Pe malul apei*, 1923; *La albit pânza*, 1924) sunt reprezentative pentru stilul modern și construcția decorativă a acestei teme, în deceniul care a urmat Marii Uniri din 1918. Cu toate acestea, trebuie subliniat faptul că ele sugerează același idilism al vieții femeilor accentuând identificarea lor cu natura. Preocupat de crearea unui stil caracteristic românesc, Theodorescu-Sion a înfățișat imaginea femeilor luând apa de la izvor și pentru potențialul simbolic al temei, în seria de lucrări inspirate de ideea izvorului și a sacrificiului feminin din *Legenda Meșterului Manole*.¹³⁸

¹²⁶ Vezi Mihăilescu, *Din istoria feminismului...*, 14-15.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹²⁹ Oprescu, N. Grigorescu, vol. I, p. 107, fig. 67.

¹³⁰ Florea, *Theodor Aman*, p. 39.

¹³¹ Pavel, Ionescu, *Nicolae Vermont*, p. 76, fig. 61.

¹³² Vezi catalogul *La Peinture Roumaine...*, p. fig. 81.

¹³³ Tonitza, *Scriseri despre artă*, p. 152.

¹³⁴ Cosma, *Camil Ressu*, p. 18, 19.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹³⁶ Vezi imaginea în catalogul *Culorile avangardei...*, p. 150. Descrierea altor exemple precum tabloul *Liniște pioasă* (1910) de Ressu apare la Crăciun, *Universul familiei...*, p. 333.

¹³⁷ Vezi imaginea în catalogul *Culorile avangardei*, p. 171.

¹³⁸ Schobel, Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion*, p. 86, fig. 71.

Ținând cont de puternica tendință de idealizare a civilizației rurale în arta românească nu este surprinzător faptul că, în general, în toată perioada analizată țărâna a fost reprezentată cu precădere ca o femeie tânără. Vlahuță echivala tinerețea și frumusețea cu etnicitatea considerând că Grigorescu a pictat puține țărânci bătrâne pentru că „bătrânețea, mai ales la femei, șterge adesea caracterul etnic al figurii.”¹³⁹ În perioada de sfârșit a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX, țărâna bătrână apare mai degrabă înfățișată în chip de victimă a sărăciei sau a exploatarei societății capitaliste decât ca o membră respectată a familiei țărănești. Bătrânețea femeii de la țară sau a celei de condiție modestă apare valorizată pictural în perioada interbelică doar atunci când este vorba de portrete ale mamelor pictorilor. Exemple sugestive sunt portretul Ioanei Ursu, originară din localitatea Pianul de Jos, mama lui Theodorescu-Sion¹⁴⁰ și cel al mamei lui Ștefan Dimitrescu, o femeie văduvă din Huși care și-a crescut singur fiul.¹⁴¹ Există puține cazuri în care bătrâneții femeii i se asociază conotații negative. Un exemplu sugestiv este pictura lui Rudolf Schweitzer Cumpăna (1886-1975) *Gurile rele ale satului* (1924) care configurează plastic imaginea unui grup de femei care bârfesc, prin îngroșarea anumitor trăsături anatomice până la grotesc.¹⁴²

Pictat în mod realist, portretul țărăncii bătrâne reprezentată în chip de victimă accentuează viziunea suferinței, neputinței și pasivității acesteia. Într-o pictură intitulată *Muncitori la masă*, realizată în anul 1888 de Vermont sub influența școlii de la München unde a studiat, artistul înfățișează un bărbat și o femeie a căror aparență sugerează originea lor rurală. Blidul țărănesc de mâncare, ziarul *Lupta* care se văd pe masa la care stau așezați precum și imaginea brațelor descărmate ale bărbatului și fața suptă și osoasă a femeii completează povestea celor două personaje. Detaliile sugerează viața dificilă și lipsurile în care se zbat.¹⁴³ Trebuie observat și faptul că atitudinea bărbatului este mai degrabă îndârjită pe când figura femeii transmite impresia de resemnare și pasivitate a victimei.

Pictura lui Octav Băncilă (1872-1944) intitulată *Cina* (nedată) este un alt exemplu sugestiv. Ea prezintă un interior țărănesc sărăcăcios în care doi bătrâni, un bărbat și o femeie, stau la o măsuță joasă și împart mâncarea dintr-un blid.¹⁴⁴ Atmosfera din pictura lui Băncilă vizualizează parcă descrierea momentului cinei țăranilor dintr-o nuvelă de Vlahuță. La fel ca în pictură, personajele din nuvelă stau așezate în jurul unei mese mici, rotunde cu picioarele scurte, la licărirea unui opaiț.

„În ochii lor stinși, pe fețele lor trase, e spaimă și disperare. Li-i frică parcă să se uite unul la altul. Oftînd, Safta frînge-n trei o bucată de mămăligă rece, care se-ntinde. În mijlocul mesei e o strachină, pe fundul căreia a mai rămas o ȋră de mojdei, dar nimenea nu-ntinge și nimenea nu scoate-o vorbă. Vîntul dudue-n horn. Afară fulguese mereu. Grivei urlă-n poartă, a jale ș-a pustiu.”¹⁴⁵

Asemănarea dintre imaginea picturală și cea literară nu este întâmplătoare. Călinescu observa faptul că, în general, în nuvele lui, Vlahuță executa în mare programul socialiștilor, iar vederile socialiste ale lui Băncilă sunt, de asemenea, cunoscute.¹⁴⁶ De altfel, într-un interviu din

¹³⁹ *Ibidem*, p. 88.

¹⁴⁰ Vezi *Portretul mamei artistului* (1919-1920) în Schobel, Clonaru, *Ion Theodorescu-Sion*, p. 81, fig. 62.

¹⁴¹ Vezi imaginea tabloului intitulat *În bucătărie* (expus 1921) în Bednarik, *Ștefan Dimitrescu*, p. 14-15.

¹⁴² Gheorghe Poenaru, *Schweitzer Cumpăna*. București, Ed. Meridiane, 1969, p. 16, fig. 6.

¹⁴³ Pavel, Ionescu, *Nicolae Vermont*, p. 17, fig. 3.

¹⁴⁴ Vezi reproducerea tabloului *Cina*, ulei pe carton, Muzeul de Artă Ploiești în Ruxandra Dreptu, *Băncilă*. București, Ed. Meridiane, 1987, fig. 44.

¹⁴⁵ Apud George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru. București, Ed. Minerva, 1982, p. 556.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 556. Vezi de asemenea Maria Epure, *Octav Băncilă*. București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 4.

ziarul *Rampa* din anul 1914 pictorul își declara adevăratul crezul artistic al scriitorului subliniind că „opera de artă trebuie să fie sinceră sau după o expresie a poetului Vlahuță, onestă.”¹⁴⁷

În afară de Luchian și transilvăneanul Aurel Popp (1879-1960) Băncilă a fost unul dintre puținii artiști care au subliniat duritatea muncii și vieții țăranilor deși mai ales către sfârșitul vieții sale picturile nu sunt constante ca mesaj de critică socială. În cazul lui Luchian, a fost nevoie de contactul cu realitatea cruntă a țăranilor înfometăți și nemulțumiți în anul 1905 la Chiajna și de evenimentele Revoltei din 1907 pentru ca percepția țărăncii în câteva lucrări ale lui să se schimbe radical. Ea a devenit victima muncii epuizante așa cum apare în lucrarea *După muncă spre casă* (1905),¹⁴⁸ partenera de protest a bărbatului din cunoscuta pictură *La împărțitul porumbului* (1906)¹⁴⁹ și victima colaterală a represiunii răscoalei din *Episod din Răscoala din 1907*.¹⁵⁰

Ideile lui Băncilă sunt o urmare directă a contextului în care a trăit. Acesta crescuse în casa surorii lui mai mari, Sofia și a cumnatului său Ioan Nădejde (editorul revistei *Contemporanul*) nu numai într-o atmosferă de convingeri socialiste ci și feministe.¹⁵¹ Astfel, nu este de mirare faptul că reprezentarea *Fetei torcând* (nedatăată) de Băncilă este una din puținele imagini realiste în cadrul acestui tip iconografic. Protagonista, desculță, îmbrăcată săracios, care toarce mergând pe uliță cu capul în pământ, este mai degrabă imaginea sărăciei și grijilor țăranilor decât vizualizarea frumuseții, hărniciei și gingășiei lor.¹⁵² În picturile *Țărani cu roaba* (1913) sau *Dimineața la sapă* (1915) țărancă apare reprezentată încovoiată de greutatea efortului fizic, participând la munci agricole epuizante alături de bărbat pe când în lucrarea *Secerîș* (nedatăată) de Aurel Popp ea se transformă într-o viziune a forței prin silueta masivă, ridicând spicele de grâu la fel ca bărbatul alături de care muncește.¹⁵³

Concluzii. În perioada de sfârșit a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX, dominată de curente culturale-naționaliste de sorginte agrarianistă precum Semănătorismul, Poporanismul, Țărănismul și Gândirismul, viziunea artistică a pictorilor asupra femeilor de la țară a contribuit la conturarea și reprezentarea anumitor stereotipuri privitoare la imaginea țărăncii, la locul și rolul ei în cadrul familiei de țărani, al civilizației rurale. Imaginile picturale i-au atribuit țărăncii roluri specifice în cadrul culturii românești a vremii cum a fost cel de păstrătoare a tradițiilor și obiceiurilor lumii rurale. Scopul unor asemenea reprezentări a fost să impună imaginea unei civilizații țărănești patriarhale impermeabile la schimbările produse de industrializare și capitalism, unde femeile și-au păstrat în mod firesc locul și rolul tradițional.

Deși au avut intenția să schimbe imaginea idilică a vieții rurale, reprezentările generației de pictori care au impus o nouă imagine a țăranilor în jurul anului 1910 nu au modificat, de fapt, percepția constituită anterior. De altfel, pictorii care făceau și critică de artă precum Șirato, Ressu sau Tonitza, care în anii '20 susțineau necesitatea adaptării stilului pictorilor români la cerințele exprimării spiritului național în artă, criticau tehnica picturală și nu subiectele reprezentate. Șirato, de exemplu, explica neadecvarea luminii și atmosferei din România la tehnica impresionistă, care făcea ca reprezentările „să devină impersonale”, înstrăinându-se de public prin aspectul lor incomplet.¹⁵⁴ Tonitza, la rândul lui, condamna producția repetitivă a pictorilor „furnizori de artă națională” acuzându-i de lipsă de sinceritate și individualitate creatoare. Textele lui sugerează, de asemenea, faptul că această producție a fost susținută timp îndelungat de gustul publicului care prefera idilicul și era mai puțin interesat de realism în artă.¹⁵⁵

¹⁴⁷ Dreptu, *Băncilă*, p. 13.

¹⁴⁸ Alexandru, *Luchian*, fig. 22.

¹⁴⁹ *Ibidem*, fig. 23.

¹⁵⁰ *Ibidem*, fig. 19.

¹⁵¹ Dreptu, *Băncilă*, p. 13

¹⁵² *Ibidem*, fig. 36.

¹⁵³ Raoul Șorban, Zoltan Banner, *Aurel Popp*. București, Ed. Meridiane, 1968, p. 67.

¹⁵⁴ Vezi Șirato, *Prospecțiuni plastice...*, p. 65.

¹⁵⁵ Tonitza, *Scrieri despre artă*, p. 48. În anul 1930 într-o cronică artistică din revista *Viața Românească* Tonitza sublinia critic că „publicul mare bucureștean a delirat la apariția specificului românesc inventat de un domn

Desigur modificările iconografice în operele pictorilor mai-sus amintiți s-au mișcat în același cadru strict al idealizării lumii satului și a țăranilor. În perioada interbelică în special operele lui Ressu și Theodorescu-Sion, care porneau de la conceptul de „Tradiție” ca instanță normativă, au fost criticate de reprezentanți ai avangardismului românesc cum erau Ion Vinea (1895-1964) și Marcel Iancu (1895-1984).¹⁵⁶ Cu toate acestea, Prügel constată că nici artiștii avangardiști nu au respins complet rolul inspirator al tradiției; atât Vinea cât și Iancu credeau că exista o oarecare apropiere între ornamentele artei populare și construcțiile abstracte ale artei avangardiste. Această concepție artistică se regăsește, de exemplu, în lucrarea lui Iancu *Țărancă vânzând ouă* (1930)¹⁵⁷ care reprezintă de fapt una din temele iconografice des întâlnite și la Dimitrie Ghiață, un pictor al cărui interes pentru lumea rurală a fost mai puțin supus unor preocupări teoretice. Este vorba despre vizualizarea activităților comerciale ale țăranilor care își vindeau produsele la oraș (*Țărancă la piață*, 1925; *Țărânci la piață*, 1935).¹⁵⁸ Asemenea lucrări anihilează senzația de lume imobilă și patriarhală impusă de pictorii tradiționaliști, sugerând modificările petrecute în lumea satului sub impactul capitalismului, aflat în plin proces de dezvoltare.

The image of the peasant woman in the Romanian painting at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century

Abstract

During the last decades of the nineteenth and in the beginning of the twentieth century the Romanian artistic creation abounded in images of peasant women dressed in decorated costumes, gracefully nursing their children as well as performing domestic and agrarian activities. Even if around 1910 a new generation of artists tried to impose more realistic depictions, the latter continued to idealize the countryside, including women's appearance and their roles in the rural household and economy. Such depictions contrasted with the harsh conditions of the peasants' life in Romania and the child mortality which was especially high in rural areas. The present article tries to explore the role of images in creating and expressing specific views about Romanian peasant women. The persistence in time of idealistic representations of the countryside is related to the dominant agrarianist ideas, supported by a large number of Romanian intellectuals and politicians in the last decades of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. Obviously, these ideas played an important role in the visual construction of the image of peasant women as an ideal representation of the Romanian Nation.

Brumărescu și a chiuuit în fața pânzelor d-lui Arthur Verona [...].” Vezi Tonitza, *Cronica artistică. Despre precursorii oficiali și despre premiul național de pictură*, în *Viața Românească*, 22, 1930, nr. 4-5, p. 120-123 (aici p. 122).

¹⁵⁶ Prügel, *Im Zeichen der Stadt...*, p. 216.

¹⁵⁷ Pavel, *Pictura românească interbelică...*, fig. 46.

¹⁵⁸ Preutu, *Ghiață D.*, p. 2, fig. 1; p. 13, fig. 5.